

BORGES COMO LECTOR E INTERMEDIARIO
ENTRE M. SCHWOB Y A. TABUCCHI
EL CASO DE LAS VIDAS IMAGINARIAS Y LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA LATINA



Francisco García Jurado

Valéry -como Croce- piensa que todavía no tenemos una Historia de la Literatura y que los vastos y venerados volúmenes que usurpan ese nombre son una Historia de los literatos más bien (Borges, Textos Cautivos)

0. INTRODUCCIÓN¹

En 1999 publicamos en la revista *Vita Latina*, editada por la Universidad Paul-Valéry de Montpellier, un trabajo titulado “Les vies imaginaires de Lucrèce et d’Ovide chez Marcel Schwob et Antonio Tabucchi”, acerca de la presencia que los autores clásicos tenían en un particular microgénero, la vida imaginaria, dentro de la literatura simbolista². El desarrollo de nuestra investigación en literatura comparada, en particular la hipótesis de una historia no académica de las letras clásicas en la literatura moderna, nos ha

¹ Esta trabajo es el fruto de nuestra labor durante el año 2003 como “investigador asociado” al *Borges Center*, de la Universidad de Aarhus relativa al tema “Borges y los clásicos”.

² Por la parte de los autores griegos, el artículo se completaba con la investigación de Hualde Pascual citada en bibliografía final.

animado a completar aquel primer trabajo no sólo con nuevos datos, sino, además, con aportaciones metodológicas más ricas y la conciencia del lugar específico que tales vidas imaginarias de autores clásicos ocupan en esa historia no académica. En este sentido, André Marcel Mayel (1867-1905), más conocido como Marcel Schwob, nos puede ilustrar perfectamente acerca de esa importancia que la literatura de Grecia y Roma tuvo para la estética moderna. Jorge Luis Borges explica claramente cuál es el signo distintivo de estos pequeños relatos de Schwob: "Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos" (OC 3: 486). Buena representación de la estética simbolista son estas "vidas imaginarias", cuyos rasgos básicos podemos resumir, a nuestro juicio, en tres:

(a) La *brevedad* es uno de los rasgos fundamentales, dado que, como el propio Schwob expresa en su "Prefacio", sólo pretende rescatar algunos hechos recónditos de cada personaje, de ahí que *lo anecdótico y lo mínimo* cobre una importancia esencial en sus relatos.

(b) Las vidas se encuentran repletas de *elementos visionarios y oníricos*, unidos en otros casos a *aspectos sórdidos*. Estos las convierten en misteriosas y a veces crípticas.

(c) En tercer lugar, cuando se recrean vidas de escritores, sus biografías van a confundirse deliberadamente con sus propias ficciones literarias, logrando así un texto de marcado *carácter metaliterario*.

La "vida imaginaria" ha de inscribirse, en principio, dentro del género biográfico, cuya tradición hunde sus raíces en la literatura clásica (Diógenes Laercio, Plutarco y Suetonio), pasa por las hagiografías y *vitae* de la literatura cristiana y llega hasta afamados biógrafos modernos como Boswell y Aubrey. Frente a toda esta tradición, de la que Schwob es absolutamente consciente, nuestro autor consigue crear un original microgénero a cuya fortuna posterior contribuyó decisivamente Jorge Luis Borges cuando recurrió a Schwob para escribir, entre otros, su libro titulado *Historia universal de la infamia*. No obstante, la labor de Borges no es tanto la de continuador servil del microgénero, dado que él introduce unas novedades tan significativas que hacen prácticamente irreconocible la inspiración en Schwob, como la labor de relectura que hace del autor francés para la posteridad. Y será de esta forma como, a partir de

Borges, encontremos, entre otros posibles, un digno continuador de este género menor en el escritor italiano Antonio Tabucchi. Para lo que aquí nos ocupa, resulta muy relevante la presencia explícita de, al menos, un poeta y un novelista latino tanto en el autor francés como en el italiano: si en Schwob teníamos, entre otros, a Lucrecio y a Petronio, ahora nos encontramos con Ovidio y Apuleyo en Tabucchi. Este hecho, en nuestra opinión, no es casual, más aún si atendemos a otros paralelismos de estructura y estilo³. En este trabajo, vamos a valorar la importancia específica de los autores latinos en la constitución del microgénero. La pauta más objetiva para sostener esta importancia creemos hallarla en el hecho de que los diferentes autores estudiados recreen vidas de autores latinos, con la salvedad de Borges. Por lo demás, debemos valorar la presencia de los autores latinos entendiendo que se trata de un modelo de tradición complejo, ya que estamos ante el uso de autores clásicos dentro de una tradición literaria específicamente moderna. Finalmente, estamos ante la particular articulación de un género donde es posible el hecho de que el autor posterior en el tiempo modifique la lectura del autor precedente: es el caso de Borges con Schwob.

Nuestro plan de trabajo es el siguiente: En primer lugar, revisaremos las vidas imaginarias basadas en la literatura latina en las que se inspira Schwob. Después, analizaremos el papel de intermediario que desempeña Borges y, en tercer lugar, los dos sueños de Tabucchi sobre autores latinos.

SCHWOB: CUATRO VIDAS INSPIRADAS EN LA LITERATURA LATINA

Schwob publica como libro sus *Vies Imaginaires* en 1896. En ellas podemos encontrar un conjunto heterogéneo de personajes: Empédocles, Eróstrato, Crates, Séptima, Lucrecio, Clodia, Petronio, Sufrah, Fratre Dolcino, Cecco Angiolieri, Paolo Uccello, Nicolás Loyseleur, Katherine la Encajera, Alain le Gentil, Gabriel Spenser, Pocahontas, Cyril Tourneur, William Phips, El capitán Kid, Walter Kennedy, El Mayor Stede Bonnet y Los señores Burke y Hare. Es muy llamativo

³ Debemos detener nuestra atención, sobre todo, en los sueños de Villón y Stevenson, los dos autores más admirados por Schwob.

el hecho de que Schwob se inspire en textos latinos para elaborar cuatro de sus vidas, como son las de Séptima, Lucrecio, Lesbia y Petronio:

1.1. Séptima. En este caso, el texto latino en el que se inspira Schwob es un documento epigráfico, sólo accesible a los especialistas. Se trata de una *tabella defixionis* encontrada en 1889 en la ciudad africana de Hadrumeto y editada por primera vez en 1890, es decir, en una fecha muy cercana a la elaboración de las vidas. La *tabella*, a la que se alude al final de la vida, lleva el número 270 de la edición de Audolent, está escrita en lengua latina, aunque aparece en caracteres griegos, con palabras crípticas, y comienza con una invocación a las divinidades infernales⁴:

Ruego ... por el gran dios y por Anteros, y por el que lleva el halcón en su cabeza, y por las siete estrellas, que, desde el momento que haya compuesto esto, no duerma Sextilio, hijo de Dionisia, que se queme enloquecido, que no duerma ni encuentre descanso ni hable, sino que me tenga a mí, Séptima, hija de Amena, en su mente; que se queme enloquecido de amor y deseo por mí, que el alma y el corazón de Sextilio, hijo de Dionisia, se abra de amor y deseo por mí, Séptima, hija de Amena. Tú, Abar, Barbarie, Eloë, Sabaoth, Pach-nouphy, Pythipemi, haz que Sextilio, hijo de Dionisia, no concilie el sueño, sino que se queme de amor y deseo por mí, y que su espíritu y corazón se consuman, así como los miembros del cuerpo entero de Sextilio, hijo de Dionisia. Y si no, descenderé a la cueva de Osiris y destruiré su enterramiento y lo echaré para que se lo lleve la corriente; yo, en efecto, soy el gran decano del gran dios. Achrammachalala.

Estos documentos, propios de la cultura popular, se pueden entender como conjuros mágicos destinados a ganarse la voluntad de una persona. De hecho, el contenido de la tablilla en cuestión es un conjuro por el cual una joven, Séptima, pide que el hombre del que está enamorada, Sextilio, se abra de amor por ella. El relato de Schwob es muy fiel al contenido de la *tabella*, si bien introduce importantes innovaciones para desarrollar una historia novedosa, como la descripción del paisaje o la introducción de un nuevo perso-

⁴ Para una visión de conjunto sobre las *defixiones* véase Velázquez.

naje, la hermana difunta de Séptima. Es interesante observar cómo el conjuro de la *tabella* ha pasado a leerse como un relato de amor y misterio, en un ambiente muy parecido al que, como luego veremos, se recrea en la vida de Lucrecio. Creemos que el principal hallazgo e innovación de Schwob sobre el texto de la tablilla es la inclusión de un personaje ficticio, Foinisa, hermana muerta de Séptima, a quien ésta encomienda que lleve a cabo la misión de enamorar a Sextilio. Foinisa, cuya trascripción latina sería “Phoenissa”, es, en principio, el gentilicio “fenicia”, aplicado significativamente en la literatura latina para referirse a la reina cartaginesa Dido, también enferma de amor, como Séptima (Virg. *Aen.* 1, 713-5). El nombre, en todo caso, parece una invitación indirecta a pensar en Dido, pues es probable que Schwob esté recordando otra relación entre hermanas, la de la reina Dido y Anna, confidente de las penas de amor que la primera siente por Eneas. Ya dentro de la prosa de Schwob, Foinisa, como personaje de ficción, imprime una gran tensión dramática al relato, que termina en un desenlace trágico:

Foinisa posó sus labios tintados en la boca viva de Sextilio y la vida escapó de él como una burbuja. Después se encaminó a la celda de esclava de Séptima y la tomó de la mano. Y Séptima, dormida, se dejó llevar por la mano de la hermana. Y el beso de Foinisa y el abrazo de Foinisa hicieron morir, casi a la misma hora de la noche, a Séptima y a Sextilio. Tal fue el desenlace fúnebre de la lucha de Eros contra Anteros; y las potencias infernales recibieron una esclava y un hombre libre al mismo tiempo. (Schwob 43)

Desde las características que hemos definido para las vidas imaginarias, ésta de Séptima reúne la cualidad imprescindible de ser breve, la profusión de elementos visionarios (cadáveres que reviven) y, en lo que respecta a uso de la literatura latina, es destacable que Schwob haya recurrido en este caso a un texto al que sólo pueden acceder los especialistas, es decir, un texto raro y al margen del canon de la literatura latina. En este caso, se trata de la fuente de inspiración más recóndita, si lo comparamos con las otras tres vidas de tema latino, a lo que habría que añadir la posible reminiscencia virgiliana en la *tabella*. Esto supone, pues, una sutil intuición de filólogo previa a la propia creación literaria.

1.2. Lucrecio. Es significativo que Schwob, tan buen lector de Diógenes Laercio, y en quien se inspira precisamente para trazar las vidas de Empédocles y Crates, haya elegido al epicúreo Lucrecio y no al propio Epicuro, a quien también retrata Laercio. En esta preferencia por el poeta latino puede haber influido la propia atracción que ha podido ejercer sobre el autor francés la misma obra de Lucrecio, el poema científico titulado *De rerum natura*, así como ciertos aspectos legendarios de su vida. No deja de ser Lucrecio un autor proscrito aún en el siglo XIX por su “materialismo” y “sensualismo”⁵. Esta circunstancia, así como la atención al descubrimiento de los elementos sutiles y mínimos que componen la realidad, convierte a Lucrecio en una autor ideal para un escritor simbolista como Schwob. La combinación que hace Schwob de los datos del propio texto lucreciano y de la biografía del poeta tiene un gran interés. Schwob resuelve rápida y poéticamente la compleja cuestión de las fuentes griegas de Lucrecio, dando a entender que leyó directamente el texto griego de Epicuro:

Lucrecio anduvo errabundo en la sala de los libros.

Fue allí donde desplegó el rollo en el cual un escriba había copiado el tratado de Epicuro. (47)

Finalmente, la vida imaginaria se caracteriza por integrar al poeta dentro de su propio mundo literario. Hay dos motivos temáticos sobresalientes que articulan la vida del poeta, como son el desprecio al poder político y el malditismo de la relación amorosa con la africana, tan similar a la vida imaginaria de “Clodia”. En una vida como la de Lucrecio no podía faltar la discutida cuestión de su origen y de la amistad con Memio:

Lucrecio apareció en una gran familia que se había retirado lejos de la vida civil. Sus primeros días pasaron a la sombra del pórtico oscuro de una alta casa empinada en la montaña. El atrio era severo y los esclavos mudos. Estuvo rodeado, desde la infancia, por el desprecio por la política y por los hombres. El noble Memio, que tenía su mis-

⁵ Sólo tenemos que pensar en el conocido *Anti-Lucretius* (1747) de Melchor de Polignac.

ma edad, sobrellevó, en el bosque, los juegos que Lucrecio le impuso. (45)

La adscripción de Lucrecio a “una gran familia”, la de los *Lucretii*, es un aspecto propio de la historiografía literaria latina, si bien los datos que la tradición nos ha legado sobre la vida de Lucrecio están muy cerca de la fabulación. En este sentido, hay que resaltar el uso que hace Schwob de la legendaria noticia del filtro de amor, intercalada por S. Jerónimo en el *Chronicon* de Eusebio, y según la cual el poeta quedó sujeto a una locura intermitente que a ratos le permitía componer su poema, hasta que terminó suicidándose. Schwob reelabora estos datos, ya de por sí legendarios, para hacerlos todavía menos verosímiles, pues en la vida imaginaria no se habla de suicidio ni tampoco, lo que nos parece más importante, de ninguna locura intermitente. Lo más llamativo de todo, dentro de la ficción de Schwob, es el hecho de que a Lucrecio no le diera tiempo a escribir su *De Rerum Natura*, pues la muerte le sorprendió la misma noche después de ingerir el veneno. Esta vida de Lucrecio responde perfectamente a las tres características que más arriba señalábamos: La brevedad, que puede ponerse, además, en relación con la observación de cosas mínimas, tales como las cortezas de los árboles, o las abejas. En segundo lugar, destacan en esta vida de Lucrecio los elementos visionarios casi propios de una pesadilla. Finalmente, tenemos la importancia específica de aspectos de la historiografía literaria latina, en particular los relativos a la biografía legendaria del poeta.

1.3. Clodia. Schwob ha elegido la oscura vida de Clodia Pulcher, identificada claramente con la Lesbia de Catulo y llena de ecos, sobre todo, de dos discursos de Cicerón, el *Pro Caelio* y *Pro Milone*, y de algunos poemas de Catulo. A ambos, por lo demás, se alude explícitamente en la vida. De esta forma, la alusión a Clodia como Medea es un eco de Cicerón (*Cael.* 18) y el epíteto de Clitemnestra puede considerarse como un eco indirecto, pues es Quintiliano quien se lo atribuye a Celio (Quint. *Inst.* 8,6,53).

(...) El favor popular de Clodio disminuía. Se cantaban refranes obscenos sobre Clodio y Clodia. Cicerón los denunció con un discurso violento: en él, Clodia era tratada de Medea y de Clitemnestra. La

rabia del hermano y de la hermana acabó por estallar. Clodio quiso incendiar la casa de Milón, y los esclavos guardianes lo abatieron en las tinieblas. (54)

De Catulo, la otra gran fuente literaria por la que conocemos a Clodia, Schwob recoge detalles de algunos de sus poemas dedicados a Lesbia, como el relativo al círculo de amigos con los que ella termina teniendo relaciones sexuales (Catul. 37) o el amor incondicional a Clodio, su hermano (Catul. 79):

Entonces Clodia se desesperó. Había aceptado y rechazado a Catulo, después a Celio Rufo, después a Egnacio, cuyos amigos la habían llevado a las bajas tabernas; pero ella amaba sólo a su hermano Clodio. (54)

También es de Catulo (Catul. 58, 4-5) este eco sobre la vida disipada de Clodia (*nunc in quadruvis et angiportis / glubis magnanimi Remi nepotes* [Catul. 58,4-5]): “Y Roma la atrajo de nuevo. Las primeras noches anduvo errante por encrucijadas y pasajes estrechos.” (*Vidas imaginarias* 55)

En lo que ya es ficción del propio Schwob, la narración del final trágico de Lesbia, no falta un eco más de Cicerón, como es su afición a venderse por un cuarto de as [Cic. *Cael.* 62]):

La insolencia fulgurante de sus ojos era siempre la misma. Nada podía apagarla; y lo probó todo, hasta recibir a la lluvia y acostarse en el barro. Fue de los baños a las celdas de piedra, a los sótanos donde las esclavas jugaban a los dados. Y las salas bajas donde se embriagaban los cocineros y los cocheros también conoció. Esperó a los pasantes en las calles embaldosadas. Pereció en la mañana de una noche sofocante, víctima de una extraña reaparición de lo que había sido una costumbre en ella. Un batanero le había pagado con un cuarto de as: la acechó en el crepúsculo del alba en la alameda para recuperarlo y la estranguló. Después arrojó su cadáver, con los ojos muy abiertos, al agua amarilla del Tíber. (54-55)

En este caso, la vida imaginaria reúne la condición de ser breve, como todas las demás. Los elementos visionarios, tan propios de la vida de Séptima y de Lucrecio ahora no aparecen, probablemente debido al tono más historicista y político, y sí es destacable, en lo

que concierne a la implicación del relato con la historiografía literaria latina, el hecho de que se trate acerca de otra de las cuestiones esenciales, como la identificación del personaje de la Lesbia de los poemas de Catulo con la Clodia histórica.

1.4. Petronio. En lo que respecta a la recreación de la vida imaginaria del novelista Petronio, Schwob parte de la tradicional identificación del novelista con el Gayo Petronio Árbitro (?-65 p.C.) que Tácito ha dibujado para la posteridad, si bien la característica más relevante de este relato es que luego se disiente en lo que respecta a su trágica muerte. En la lectura de la vida imaginaria que Schwob hace de Petronio aparecen recreados detalles de la famosa cena de Trimalción, si bien, en la más pura línea literaria de Schwob, como si pertenecieran a la propia vida imaginaria de Petronio:

Su infancia transcurrió entre elegancias como éstas. No se ponía dos veces seguidas una lana de Tiro. La platería que caía en el atrio se hacía barrer junto con la basura⁶. Las comidas estaban compuestas por cosas delicadas e inesperadas y los cocineros variaban sin cesar la arquitectura de las vituallas⁷. No había que asombrarse si al abrir un huevo se encontraba una pasa de higo⁸, ni temer cortar una estatuilla imitación de Praxiteles esculpida en foiegras. El yeso que tapaba las ánforas estaba diligentemente dorado.⁹ (57)

Como ya hemos comentado, frente a la versión de Tácito, Petronio no muere, sino que escapa con su esclavo Siro:

Tácito refiere mentirosamente que Petronio fue árbitro de la elegancia en la corte de Nerón y que Tigelino, celoso, le hizo enviar la orden de muerte. Petronio no se desvaneció delicadamente en una ba-

⁶ Petr.34, 2-3. En traducción de Manuel C. Díaz y Díaz (*Satiricón* I, Madrid, CSIC, 1990): "Ahora bien, en la barahúnda sucedió que cayó al suelo una bandeja de asas, y un esclavo la recogió; se dio cuenta Trimalción y mandó que fuese castigado con azotes el esclavo, y que se tirase otra vez la bandeja. Luego apareció el maestresala y barrió con una escoba la plata junto con las otras limpiaduras."

⁷ Inspirado en Petr. 35.

⁸ Inspirado en Petr. 33, 4-8.

⁹ Inspirado en Petr. 34,6.

ñera de mármol, murmurando versitos lascivos. Huyó con Siro y terminó su vida recorriendo los caminos. (57-60)

Esta vida imaginaria vuelve a ser, una vez más, breve, y no carece de los elementos visionarios que veíamos para la vida de Séptima y Lucrecio. En su lugar, el autor se recrea en la descripción de las extravagancias contadas por el propio Petronio en su novela. En lo que a la historiografía literaria concierne, Schwob desmiente la fuente historiográfica de Tácito y concede un larga vida errante al novelista, quien, al contrario de lo que le ocurría a Lucrecio, tiene tiempo para escribir su novela.

1.5. Aspectos de historiografía literaria latina en Schwob. Observamos que Schwob toma como punto de partida para la inspiración de sus relatos un texto epigráfico (“Séptima”), un poema épico-científico (el *De Rerum Natura* de Lucrecio), un discurso de Cicerón (*Pro Caelio*), los *Carmina* de Catulo y una novela (el *Satiricón* de Petronio). Con las salvedades que pueden hacerse con respecto a la primera de las vidas, en las demás apreciamos que Schwob se preocupa por aspectos biográficos relevantes de la historia de la literatura latina, a saber: la biografía de Lucrecia, la realidad histórica de la Lesbia de Catulo y la realidad histórica del novelista Petronio. Es, pues, destacable la llamativa penetración de aspectos propios de la *historiografía literaria latina* en los relatos. Recordemos que Schwob es filólogo. Por lo demás, este tipo de alusiones a la historia literaria no es sólo privativo de autores como Schwob. Recordemos, a este respecto, hechos parecidos en un contemporáneo suyo, Leopoldo Alas «Clarín», tanto en lo que respecta a la literatura grecolatina como española. Esto podemos verlo especialmente en un cuento como “Vario”, acerca de un poeta latino a quien no conocemos más que por una referencia indirecta de Horacio (Hor. *Od.* 1, 6 1-2 *Scriberis Vario fortis et hostium / victor Maeonii carminis alite*), excelente ejemplo de pieza literaria que no puede concebirse sin esa relación con la historiografía de la literatura latina.

2. BORGES COMO INTERMEDIARIO ENTRE SCHWOB Y TABUCCHI. LA *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA* Y SUS TRADUCCIONES DE SCHWOB EN *REVISTA MULTICOLOR*

Con motivo de la publicación de la “Biblioteca Personal Jorge Luis Borges”, en 1987, Borges hace una declaración esencial en el prólogo correspondiente a la obra de Schwob: “Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue ese libro de Schwob” (OC 4: 486). Es oportuno analizar el uso de la palabra “fuente” que hace en este caso el irónico Borges. Para ello, debemos recurrir a su ensayo titulado “Kafka y sus precursores” (*Otras inquisiciones*, en OC 2: 88-90), donde observa cómo Kafka ha realizado una serie de textos anteriores al convertirlos en sus precursores. El método de Borges es muy intuitivo, ya que busca meros ecos en la lectura de los autores previos que le recuerden a Kafka. Por lo demás, Borges traza una novedosa interpretación de la tradición al hacer que el autor posterior sea, precisamente, el que confiera sentido y unidad al conjunto heterogéneo de sus precedentes:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (OC 2: 89)

Ha de apreciarse, en definitiva, la estudiada imprecisión y el carácter propiamente hermenéutico y no positivo de la búsqueda de tales fuentes, dado que es, en todo caso, el autor posterior el que les confiere unidad¹⁰. La idea de que los textos modernos subvierten la tradición está, por lo demás, muy cercana a los presupuestos de T. S. Eliot al respecto¹¹, como el propio Borges reconoce: “El hecho es que

¹⁰ Franco Carvahal (91): “Sin la obsesión del pasaje paralelo ni de la «fuente segura en contacto directo y comprobable», antes exigida, le bastan unas simples afinidades de forma, a veces sólo de tono.”

¹¹ Eliot (15) habla en estos términos sobre la interacción del presente en el pasado: “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after

cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar al futuro" (OC 2: 90).

En definitiva, cuando Schwob es elegido por Borges como su precursor, se hace ya muy difícil leer al autor francés sin el fenómeno de recuperación e incluso de relectura que Borges hace de él, dado que Schwob ha pasado a ser parte de su propio universo literario. De esta forma, por paradójico o anacrónico que parezca, un estudio de la tradición de Schwob en autores posteriores va a tener normalmente como punto de partida a Borges, sobre todo en su faceta de lector de Schwob.

Desde esta perspectiva, vamos a valorar cuidadosamente un hecho que nos ha parecido desde hace tiempo muy llamativo, como es la circunstancia de que Borges no incorpore en su *Historia universal de la infamia* autores clásicos, a pesar de su declarada pasión por algunos de ellos, como es el caso de Virgilio o Tácito. Podemos pensar que tal inclusión hubiera supuesto una servidumbre de estilo con respecto a Schwob, sobre todo cuando, como hemos visto, el uso de los textos latinos es tan significativo. Hemos comprobado, sin embargo, que los textos latinos que recoge Schwob no pasaron desapercibidos para Borges. Desde 1996 contamos, gracias a la labor de recopilación de Irma Zangara, con datos esenciales para valorar la importancia que Borges pudo conceder a las vidas imaginarias de tema latino. Esto nos lo proporciona la revisión de los textos que publicó entre 1933 y 1934 en la *Revista Multicolor de los sábados*, al mismo tiempo que aparecen buena parte de las narraciones que luego compondrán la *Historia universal de la infamia*. Debemos partir de un dato esencial: tanto los relatos de la *Historia universal de la infamia* como las traducciones que Borges hace de Schwob aparecen circunscritas en un periodo de tiempo muy definido (entre los años 1933 y 1934) y en una publicación periódica concreta, la *Revista Multicolor de los Sábados*. Si analizamos tales biografías con los parámetros que aplicábamos a Schwob, observamos que son más extensas, que el tono se aleja de la estética simbolista, y que no hay una presencia tan

the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new."

explícita de elementos propiamente metaliterarios. Sin embargo, a la vez que aparecen diversos relatos para su *Historia universal de la infamia*, Borges traduce para esta revista cinco de las vidas imaginarias de Schwob, y es significativo que dos de ellas sean de tema latino (“Séptima” y “Petronio”) y una de tema griego (“Eróstrato”):

- “La muerta que escuchó la queja de la hermana enamorada” (nº 21, 30/12/33)
- “El incendiario” (nº 25, 27/1/34)
- “Petronio no se abrió las venas” (nº 32, 24/3/34)

Asimismo, hay que observar que se han modificado los enigmáticos títulos dados por Schwob, probablemente debido a razones propias del nuevo contexto periodístico en el que se van a publicar las traducciones. Por su parte, en la elección de la vida de Petronio, además del guiño que hace Schwob de desmentir a uno de los autores latinos preferidos por Borges, Tácito, pudo haber otro factor más inmediato que señalaremos a continuación.

A las publicaciones relacionadas con Borges en la *Revista Multicolor* debemos añadir otras de filiación o autoría más dudosa, como son las cuatro prosas dedicadas a aspectos de la historia de Roma firmadas con el nombre de José Tuntar:

- “El lento suicidio de Diocleciano” (nº 4, 2/9/33)
- “Ovidio en el país de las flechas” (nº 9, 7/10/33)
- “Espías en la Roma imperial” (nº 15, 18/11/33)
- “Las grandes orgías romanas” (nº 30, 3/3/34).

De estos cuatro ensayos ambientados en el mundo romano, dos, el segundo y el cuarto, están dedicados expresamente a aspectos relativos a la historia literaria latina: el exilio de Ovidio y el *Satiricón* de Petronio. Los ensayos están, ciertamente, muy lejos de ser vidas imaginarias -Irma Zangara los considera muy atinadamente como “la otra cara de la *Historia universal de la infamia*”- a lo que hay que unir los problemas de autoría (*Revista Multicolor* 2: 72). No obstante, resulta significativo que el ensayo dedicado a Petronio se publique el día tres del mismo mes de marzo de 1934 en que aparecerá, asimismo, la traducción de la vida imaginaria de Petronio (24 de marzo). En cierto sentido, uno y otro, el relato de Tuntar y el de Schwob, configuran una interesante contraposición entre la historia oficial de la muerte de Petronio, calificada como una de las muertes más her-

mosas de la Antigüedad, y la versión imaginaria, según la cual Petronio no murió. A esta cuestión biográfica de Petronio se une, además, la del exilio de Ovidio y sus causas: otra de las cuestiones más conocidas de la historiografía literaria romana a la que volveremos al tratar sobre el sueño de Ovidio escrito por Antonio Tabucchi.

De esta forma, si bien Borges tiene mucho cuidado de no dejar huellas positivas de la fuente de Schwob en sus biografías de la *Historia universal de la infamia*, a lo que responde, entre otras cosas, la ausencia absoluta de cualquier vida de autor literario, sí observamos que se fijó y hasta tradujo las vidas de Séptima y Petronio. La vida imaginaria de Petronio, que Borges traduce y a la que cambia el título original, debió de aparecer, por otra parte, como contrapunto de la "vida oficial" que recrea José Tuntal. No en vano, se trata de dos versiones del final de una misma vida contadas por dos autores dialectos para Borges: Schwob y Tácito.

3. LOS AUTORES LATINOS ELEGIDOS POR TABUCCHI

Antonio Tabucchi (1943) ha logrado en su libro titulado *Sogni de sogni* una obra con evidentes reminiscencias de Schwob. Tabucchi, al igual que el simbolista francés, recrea, esta vez en forma de sueños, las vidas de Dédalo, Ovidio, Apuleyo, Cecco Angiolieri, François Villon, François Rabelais, Caravaggio, Goya, Colerige, Leopardi, Carlo Collodi, Stevenson, Rimbaud, Çechov, Debussy, Toulouse-Lautrec, Pessoa, Majakovskij, Lorca y Freud. Si prestamos atención a las actividades de los personajes seleccionados, observamos que, a la vez que algunos pintores, un músico, el padre del psicoanálisis y un inventor mítico, básicamente encontramos vidas de escritores. Hay llamativas diferencias entre la relación de Schwob con Tabucchi y la del primero con Borges. Para empezar, la relación de Schwob con Tabucchi no es directa, sino que pasa necesariamente por el intermediario Borges. Por lo demás, el tono metaliterario de Tabucchi es mayor que el de Borges. Asimismo, la elección de dos sueños pertenecientes a autores latinos sirve, en nuestra opinión, de ligazón directa con la obra de Schwob, estableciendo una suerte de simetría consciente, a lo que debemos unir la coincidencia de ambos en el

poeta Cecco Angiolieri. Repasemos cómo son los sueños de Ovidio y de Apuleyo:

3.1. Ovidio. De la misma forma que la noticia del filtro de amor ha convertido a Lucrecio en legendario, en mucha mayor medida lo ha hecho el destierro en lo que concierne a la figura de Ovidio. Una vez más, vuelven a aflorar las cuestiones relativas a la historiografía latina, aunque en esta ocasión ya no sean tan relevantes como ocurría con Schwob. En este caso, creemos, se trata más bien de hechos relativos a la literatura universal, incluso cuando se trata de un poeta tan latino como Ovidio. De esta forma, las fuentes literarias del sueño ovidiano no están sólo en el propio poeta, pues hay que partir también de la moderna técnica narrativa de Kafka y la metamorfosis por excelencia de la literatura del s. XX:

En Tomi, a orillas del Mar Negro, una noche del 16 de enero del año 18 después de Cristo, una noche gélida y tempestuosa, Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano, soñó que se había convertido en un poeta amado por el emperador. Y como tal, por milagro de los dioses, se había transformado en una inmensa mariposa.

Era una enorme mariposa, tan grande como un hombre, de majestuosas alas azules y amarillas. Y sus ojos, unos desmesurados ojos esféricos de mariposa, abarcaban todo el horizonte (...)

La multitud estaba extasiada y muchos se postraban porque creían que era una divinidad de Asia. Entonces Ovidio quiso advertirles que era Ovidio, y empezó a hablar. Pero de su boca salió un extraño zumbido, un zumbido agudísimo e insoportable que obligó a la multitud a taparse los oídos con las manos. (Tabucchi 19)

Podemos trazar, al igual que lo hacíamos en Schwob, un análisis a partir de las tres características básicas señaladas para el género: El relato es, como en Schwob, breve, y está centrado en un sueño que gira en torno a un motivo en apariencia intranscendente, como es una mariposa. Hay, en segundo lugar, claros elementos visionarios y simbolistas con claro final trágico:

Soldados, dijo el César, cortadle las alas. Los pretorianos desenvainaron la espada y con pericia, como si podaran un árbol, cortaron las alas de Ovidio. Las alas cayeron al suelo como si fueran suaves plumas y Ovidio comprendió que su vida finalizaba en aquel momento. Movido por una fuerza que sentía era su destino, tomó impulso y

balanceándose sobre sus atroces patas salió de nuevo a la balconada del palacio. A sus pies había una multitud enfurecida que reclamaba sus restos, una multitud ávida que lo aguardaba con las manos furiosas.

Y entonces Ovidio, tambaleándose, bajó la escalera de palacio.” (21)

El principal símbolo, en este caso, es la mariposa, y el hecho de que Ovidio sueñe que se ha transformado en una de ellas nos pone ante un hecho sobrenatural y visionario que nos conduce indirectamente a su propia obra poética. Es curioso que de todas las metamorfosis míticas cantadas por Ovidio sea ésta la única que, junto con la de renacuajo en rana, que viene a continuación, esté admitida por la ciencia moderna. Por último, la confusión entre la vida del poeta (en concreto, su exilio) y su relato (la metamorfosis) es también un rasgo muy pertinente. Ovidio, en efecto, aduce que las causas de su destierro fueron un *carmen* y un *error*¹². Quizá se refiera a Julia Menor, hija de Agripa y Julia, que fue exiliada bajo la acusación de adulterio en el año 8 d.C., al igual que el propio Ovidio, cuestión tan controvertida para la crítica. Es curioso que haya estudiosos (Brown) que sostengan que el destierro no fue más que una invención literaria del propio poeta, lo que pondría este dato de su biografía en el mismo plano imaginario en el que está el filtro de amor del poeta del *De rerum natura*. Sea como fuere, la figura de Ovidio en el destierro trasciende la historiografía literaria latina para convertirse en un paradigma esencial para cualquier aproximación al tema del exilio en la Literatura Comparada. Pero Tabucchi no sólo ha superado los modelos de un Ovidio cortesano, sino que también lo ha hecho con la figura de un poeta precristiano. El autor italiano ha sabido combinar magistralmente al poeta de las *Metamorfosis* y los *Amores* con el poeta desterrado para ofrecernos una singular figura kafkiana.

3.2. Apuleyo. Tabucchi vuelve a referirse a los saltimbanquis y al mundo circense con el que Schwob abría su relato sobre Petronio cuando recrea ahora un sueño de Apuleyo (124-ca. 170-180 p.C.). Llama la atención cómo en las dos obras de la literatura latina elegi-

¹² A este respecto, Arcaz (13) se pregunta si tuvo algo que ver con algún inconfesable asunto relacionado con el propio Augusto o con alguien cercano a su familia.

das para su recopilación de textos es la metamorfosis el denominador común, con la diferencia de tono más lírico en el caso de Ovidio. El espacio geográfico vuelve a estar en África, como veíamos en la vida imaginaria de Séptima (primero en Cartago, si bien el sueño tiene lugar en Numidia y termina en Roma):

En una noche de octubre del 165 después de Cristo, en la ciudad de Cartago, Lucio Apuleyo, escritor y mago, tuvo un sueño. Soñó que se encontraba en una pequeña ciudad de Numidia, era la noche de un tórrido verano africano, estaba paseando cerca de la puerta principal de la ciudad cuando unas risas y una algarabía llamaron su atención. Atravesó la puerta y vio que cerca de los rojizos muros de arcilla un grupo de saltimbanquis representaban su espectáculo. (...) Y entonces de un carromato salió una mujer de generosos senos, cubierta de velos, que llevaba un látigo en la mano. La mujer avanzó azotando el aire y enrolló el látigo a su cuerpo. Era una mujer de cabellera oscura y de orejas profundas, y el maquillaje de la cara, a causa del sudor, le corría por las mejillas.

Apuleyo hubiera deseado marcharse, pero una fuerza misteriosa le obligaba a quedarse, a mantener los ojos fijos sobre aquella mujer. Los tambores comenzaron a sonar, primero lentamente y después con frenesí, y en aquel momento, por debajo del telón tras el que estaban los animales, salieron cuatro majestuosos caballos blancos y un pobre asno cansado (...). Entonces los tambores dejaron de sonar y el cansado asno, como si obedeciera una orden invisible, se tumbó de espaldas, con las patas al aire, y exhibió ante el público un falo erecto. (23-24)

El texto está inspirado libremente en el final del libro X de *El asno de oro* (Apul. *Met.*10,34). También es interesante observar que, por lo que creemos, hay ecos textuales de una obra más moderna, *La tentación de San Antonio*, de Flaubert:

Oye un ruido de castañuelas y címbalos -y, en medio de una multitud campesina, algunos hombres, vestido con túnicas blancas de bandas rojas, llevan un asno, ricamente enjaezado, con la cola adornada con cintas, las patas pintadas. (155)

En el relato de Tabucchi, al contrario de lo que ocurriría con Ovidio y, sobre todo, al contrario de lo que ocurre en la propia novela de

Apuleyo, Lucio, convertido en asno sí puede seguir hablando como un ser humano:

Esta bruja me ha hecho un maleficio, dijo el asno, me ha apresado bajo esta apariencia, sólo tú puedes liberarme, tú que eres escritor y mago.

Apuleyo se aproximó al fuego y cogió un tizón ardiente, trazó algunos signos en el aire, pronunció las palabras que sabía que debía pronunciar. La mujer chilló, en su boca se dibujó una mueca de disgusto y su rostro empezó a arrugarse adquiriendo el aspecto de una vieja. (25)

El asno logra escapar en la ficción de la novela gracias al fin del sueño o pesadilla:

Entonces, como por encanto, la mujer se disolvió en el aire y con ella desaparecieron los saltimbanquis, el cerco de las murallas, la noche africana. De repente, fue de día: era una espléndida y luminosa jornada, en Roma, Apuleyo paseaba por el Foro y a su lado paseaba su amigo Lucio. Paseaban charlando y, mientras tanto, contemplaban las esclavas más bellas que deambulaban por el mercado. En cierto momento, Apuleyo se detuvo y, sujetando a Lucio por la túnica, lo miró a los ojos y le dijo: Esta noche he tenido un sueño. (25-26)

Algo parecido ocurre, asimismo, en la novela de Flaubert:

Al descubrir su cuchillo, se lanza sobre él. El cuchillo se le escurre de la mano y Antonio se queda apoyado contra la pared de su cabaña, con la boca abierta, inmóvil, cataléptico.

Todo lo que le rodeaba ha desaparecido.

Se cree en Alejandría (...) (55)

No obstante, la salvación por medio del fin de la pesadilla encuentra su fuente de inspiración más inmediata en un relato muy tardío de Borges:

Me condujo al pie de uno de ellos y me ordenó que me tendiera en el pasto, de espaldas, con los brazos en cruz. Desde esa posición divisé una loba romana y supe dónde estábamos. El árbol de mi muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetí la línea famosa: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*.

Recordé que *lenta*, en ese contexto, quiere decir flexible, pero nada tenían de flexibles las hojas de mi árbol. Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta. En cada una había un monograma. Sentí asco y alivio. Supe que un gran esfuerzo podía salvarme. Salvarme y acaso perderlo, ya que, habitado por el odio, no se había fijado en el reloj ni en las monstruosas ramas. Solté mi talismán y apreté el pasto con las dos manos. Vi por primera y última vez el fulgor del acero. Me desperté; mi mano izquierda tocaba la pared de mi cuarto. (“Las hojas del ciprés”, *Los conjurados*, OC 3: 456)

Si analizamos brevemente, como hemos hecho en los anteriores relatos, las características de género, observamos, en primer lugar, que la brevedad del relato vuelve a ser una seña de identidad. Asimismo, nos encontramos con una poderosa carga onírica y visionaria, lo que nos trae a la memoria, si bien no tanto por ciertos ecos textuales ya indicados, sino, sobre todo, por su propio planteamiento onírico, visionario y metaliterario, la ya citada novela de Flaubert:

Son gente que van a Canope a dormir en el templo de Serapis para poder soñar. Antonio lo sabe; y se desliza, empujado por el viento, entre las dos orillas del canal. (...) El murmullo de las olas disminuye. Le invade un gran sopor. Sueña que es un solitario en Egipto. Entonces se levanta como sobresaltado.

¿He soñado? ... era tan claro que lo dudo. (53-54)

En tercer y último lugar, estamos ante un llamativo juego metaliterario (tan afín a Flaubert) con algún aspecto tocante a la propia historiografía literaria latina: para su novela, Apuleyo parece inspirarse en alguna fuente griega, que incluso podría ser el relato que con el nombre de “Lucio” escribió su contemporáneo Luciano de Samosata. Aquí, frente al autobiografismo por el cual el asno parece ser un trasunto del propio novelista, el asno es un amigo del propio Apuleyo.

En resumen, Tabucchi recurre, buscando el paralelismo con Schwob, a dos autores latinos, un poeta (Ovidio) y un novelista (Apuleyo), cuyas obra son, de por sí, fuentes para su relato, pero a las que añade como inspiración textos de la literatura moderna. Es el caso de Kafka para la alegórica metamorfosis de Ovidio y de Flaubert y el propio Borges para el sueño visionario de Apuleyo. No obstante este interés por los autores latinos, las cuestiones propias de la

historiografía literaria latina tienen mucho menor peso que en Schwob.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

El microgénero de las vidas imaginarias, definidas por la brevedad, lo visionario y lo metaliterario, implica, a la hora de estudiar su desarrollo, una necesaria inversión del sentido temporal que convierte a Borges en el verdadero punto de partida y a Schwob en su precursor. La observación de lo que ocurre con las vidas inspiradas en la literatura latina va en este sentido, pues puede verse cómo el peso metaliterario que se aprecia en Schwob no es recogido por Borges en su faceta de creador literario (*Historia universal de la infamia*), si bien, como lector y difusor de Schwob, sí le prestó bastante atención (*Revista multicolor*). Tabucchi, en definitiva, partirá de un Schwob releído por Borges para establecer evidentes afinidades con el autor francés, entre otras, su elección de dos sueños inspirados en la literatura latina:

Schwob	Borges			Tabucchi
	<i>Hist. universal de la infamia</i>	traducciones	José Tuntal	
Séptima		Séptima		
Lucrecia				
Lesbia				
Petronio		Petronio	Petronio	
			Ovidio	Ovidio
				Apuleyo

Asimismo, es importante hacer notar que los autores latinos no son aquí objeto de imitación. Son, en todo caso, una fuente explícita que muestra, en el caso de Schwob, sobre todo, la nueva impronta que la historiografía literaria va a tener en ciertos autores de los siglos XIX y XX. Sería interesante, desde estos presupuestos, analizar cuál es la actitud de Borges, tan afín a los presupuestos estéticos de Croce y Valéry, hacia esa historiografía literaria.

Francisco García Jurado
Universidad Complutense

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arcaz, Juan Luis. *Ovidio, Arte de Amar. Remedios de amor. Introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo*. Madrid: Alianza, 2000.
- Audolent, Auguste Marie Henri. *Defixionum tabellae*. París: A. Fontemoing, 1904.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Revista Multicolor (I-II). Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges. Diario Crítica: Revista Multicolor de los Sábados, 1933-1934. Investigación y recopilación: Irma Zangara*. Madrid: Club Internacional del libro, 1997.
- Brown, Fitton. "The unreality of Ovid's Tomitan exile". *Livelpool Classical Monthly* 10 (1985) 9-22.
- Eliot, T.S. "Tradition and the individual talent", en *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1951.
- Franco Carvahal, Tania. *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- Flaubert, Gustave. *La tentación de San Antonio. Prólogo de Michel Foucault*. Madrid: Siruela, 1989.
- García Jurado, Francisco. "Les «vies imaginaires» de Lucrèce et d'Ovide chez Marcel Schwob et Antonio Tabucchi: littérature latine e modernité". *Vita Latina (Université Paul-Valéry [Montpellier])* 154 (1999) 38-45.
- Hualde Pascual, Pilar. "Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: tradición de un microgénero (Schwob, Borges, Tabucchi)". En Márquez, Miguel Ángel et alii (eds.). *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad, 2000, 217-225.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Trad. de Julio Pérez Millán. Barcelona: Orbis (Biblioteca personal J.L.Borges), 1987.
- Tabucchi, Antonio. *Sueño de sueños y Los tres últimos días de Fernando Pessoa. Traducción de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Velázquez, Isabel. "Magia y conjuros en el mundo romano: las defixiones". *Codex Aquilarensis* 17, Aguilar de Campoo, 2000, 152-153.